Zeitschrift: Am häuslichen Herd : schweizerische illustrierte Monatsschrift
Herausgeber: Pestalozzigesellschaft Zürich
Band: 25 (1921-1922)
Heft: 5

Artikel: Die heiligen drei Könige in der bildenden Kunst
Autor: Maulbecker, Maximilian
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-665189

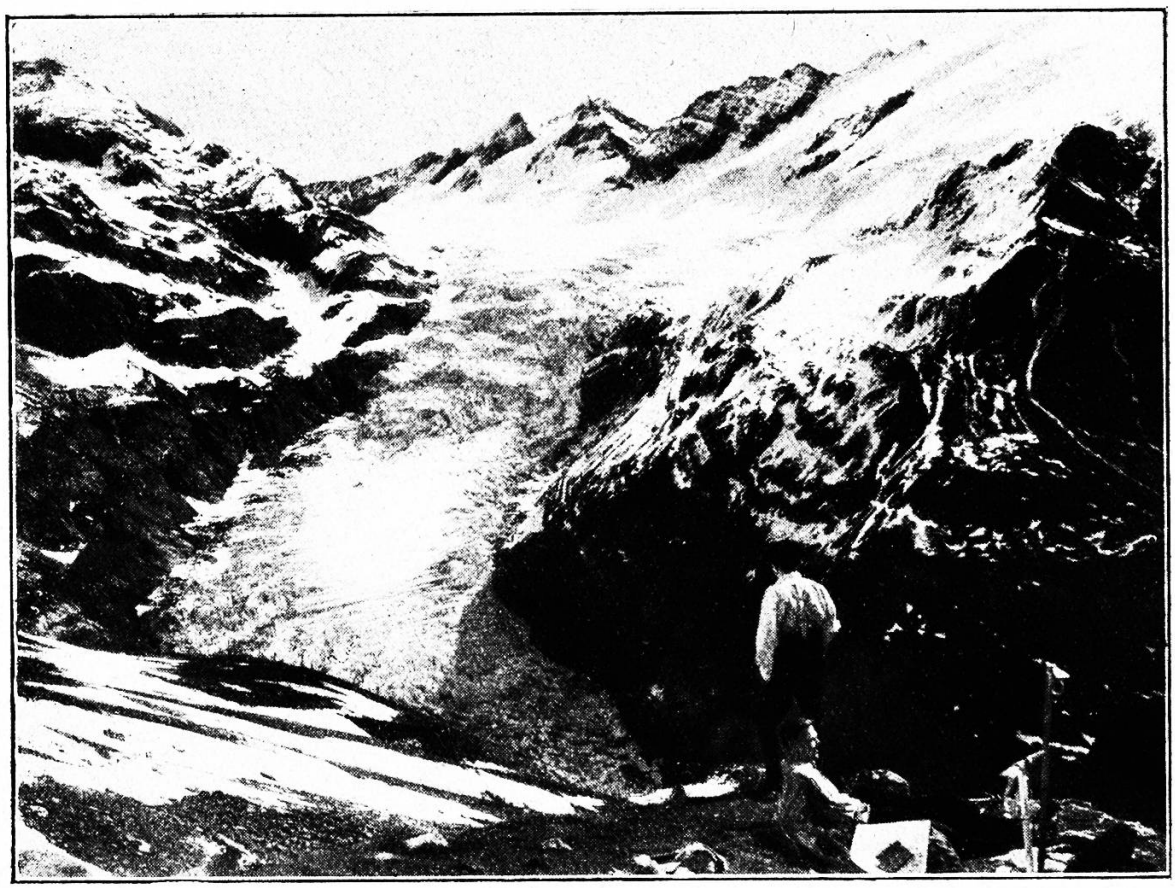
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Blick auf den Hüfigletscher vom Schwarzfad aus.

Winter.

Leise Sehnsucht meiner Seele,
Denk' ich recht dich? Ohne Ruh
Um die Veilchen, um die Rosen,
Um die Sonne trauerst du?
Seele, ach, wozu das Trauern!
Blick' nicht rückwärts — immer zu:
Auf die Veilchen, auf die Rosen,
Auf die Sonne hoffe du!

Anna Zürcher.

Die heiligen drei Könige in der bildenden Kunst.

„Da Jesus geboren war," so berichtet Matthäus als einziger der vier Evangelisten," da kamen die Weisen vom Morgenland. Und siehe, der Stern ging vor ihnen hin. Und sie gingen in das Haus und fanden Maria und das Kindlein, und fielen nieder und beteten es an und taten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen."

Kein Vorgang aus der Kindheitsgeschichte Jesu hat die Phantasie der Künstler aller Zeiten und Völker so lebhaft bewegt wie dieser, weil man

nach der Meinung gelehrter Bibelerklärer in diesen Weisen aus dem Morgenlande frühzeitig die „Erstlinge der Heiden" sah, die in ihrem dunkeln Drange nach Erlösung schon den zukünftigen Heiland der Welt erkannt hätten. Diese Erkenntnis allein hat die künstlerische Phantasie nicht befruchten können. Das hat erst die sagenbildende Kraft der Jahrhunderte getan, die sich mit der einfachen Darstellung des Evangelisten, der am Ende nur von den mitgebrachten Schätzen spricht, nicht begnügten.

Der griechische Urtext nennt die Fremdlinge aus dem „Morgenlande", d. h. aus dem Lande der aufgehenden Sonne, „Magier", und unter Magiern verstand man ursprünglich im Orient nur die Mitglieder der persischen Priesterkaste, die sich viel mit Beobachtung und Deutung der Sterne befaßten. Auf sie weist deutlich die Kunde, die sie aus dem Erscheinen des Sterns herausgelesen hatten, und ihr Vertrauen auf den leitenden Stern. Erst nach dem Zusammenbruch der alten Welt hat der Name der Magier die üble Nebenbedeutung von Zauberern und Wahrsagern erhalten. Zur Zeit von Christi Geburt müssen die Magier des Orients noch in hohem Ansehen gestanden haben. Sonst würden die ersten Christen dem von Matthäus überlieferten Ereignis keine so große Bedeutung beigemessen haben.

Neben den vier kanonischen Evangelien waren andere in den alten Christengemeinden in Umlauf, die später als apokryph verdammt wurden, und neben dieser vielgestaltigen schriftlichen Überlieferung ging noch eine mündliche einher, die ihren Niederschlag in den Schriften der Kirchenväter gefunden hat. Als Herkunftsort der Magier war schon in den ersten Jahrhunderten nach Christo Arabien allgemein angenommen, vermutlich weil Arabien im jüdischen Lande die Hauptbezugsquelle für Weihrauch, Myrrhen und Gold war.

Die bildende Kunst hielt sich aber nicht an diese geographische Beschränkung. Sie stellte die Magier mit jener charakteristischen Kopfbedeckung dar, die wir als „phrygische Mütze" bezeichnen, die aber schon seit den Anfängen der Kunst das bezeichnende Merkmal der Asiaten, besonders der Perser war. Mit dieser spitzen Mütze bedeckt, erscheinen die Magier auf ihren ersten uns bekannten Darstellungen, auf den Wandgemälden der römischen Katakomben. Sie sind sehr häufig, und es läßt sich daraus schließen, daß dieser Vorgang aus der Kindheitsgeschichte Jesu für die ersten Christengemeinden eine ganz besondere Bedeutung gehabt haben muß. Die schlichten Handwerker, die diese Wand- und Deckengemälde unter schwierigen Beleuchtungsverhältnissen ausführen mußten, waren sicherlich an bestimmte Vorschriften gebunden. Sie haben von vornherein nur drei Magier vor Herodes oder Maria dargestellt, obwohl Matthäus die Zahl der Magier unbestimmt läßt. Wenn die Künstler hie und da von der Dreizahl abgewichen sind, ist es nur aus Gründen der Symmetrie geschehen.

Es muß also schon in den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt die Überlieferung vorherrschend geworden sein, daß die Abordnung der Magier, der Hüter aller Weisheit, aber auch aller Schätze des Orients, an den neugeborenen König der Juden aus drei Personen bestanden hat. Man mag dabei an die Zahlensymbolik des Orients denken. Vielleicht

findet in dieser Dreizahl aber auch das Hofzeremoniell orientalischer Herrscher seinen Widerhall. Die fromme Sagenbildung der ersten Christen wollte auch ihrem Herrn und Heiland dieselben Ehren zuwenden, die den weltlichen Fürsten zukamen, und dieser Eifer steigerte sich noch, als der Kaiserhof von Byzanz den orientalischen Pomp der Fürstenanbetung übernahm und weiter ausbildete.

Aus dem byzantinischen Vorstellungskreise, im Verein mit der Weissagung des 72. Psalms: „Die Könige zu Tharsis und in den Inseln werden Geschenke bringen; die Könige aus Reicharabien und Seba werden Gaben zuführen," mag zuletzt auch die Umwandlung der drei Magier in Könige hervorgegangen sein. In der schriftlichen Überlieferung findet sie

Die Anbetung der heiligen drei Könige von Albrecht Dürer.

sich zuerst im 6. Jahrhundert, in Werken der bildenden Kunst aber erst seit dem Anfang des 8. Jahrhunderts. Von da ab wurde sie so schnell allgemein, daß diese Auffassung der Magier für die ganze folgende Zeit die Herrschaft behalten hat. Die gelehrte Geistlichkeit und die Prediger des göttlichen Wortes im Volke fuhren fort, in der weiteren Auslegung der heiligen Schrift wie der apokryphen Überlieferung der Phantasie der Künstler zu Hilfe zu kommen. Nachdem es einmal feststand, daß die Magier die ersten Vertreter des heilsbedürftigen Heidentums waren, fand sich auch bald eine nähere Bezeichnung für sie. Man sah in ihnen die Nachkommen der drei Söhne Noahs und somit auch die Vertreter der drei Hauptstämme des Menschengeschlechts. Demnach wurden die drei Könige von den Malern mit weißer, brauner und schwarzer Hautfarbe abgebildet. In gleicher Weise verfuhr auch die plastische Kunst, die sich anfangs ebenso gut wie die Malerei der Farbe bediente.

Im frühen Mittelalter wußte man bereits die drei Könige mit Namen zu benennen. Der angelsächsische Mönch Beda, der im ersten Drittel des 8. Jahrhunderts seine kirchen- und weltgeschichtlichen Werke schrieb, nennt sie Kaspar, Melchior und Balthasar. Unter diesen Namen haben sie im Mittelalter, besonders seitdem ihnen die Kirche den 6. Januar als Festtag zugewiesen hat, anstelle des Epiphanienfestes der ersten Christengemeinden große Volkstümlichkeit erlangt. Es ist bekannt, wie tief sie im Volksbrauch und Aberglauben, besonders in Deutschland und den Niederlanden, Wurzel gefaßt haben, wie sich noch heute viele Volksgebräuche an ihren Namen knüpfen. Volksbräuche und bildende Kunst mögen dabei wechselseitig aufeinander eingewirkt haben. Wenn sich dann die deutsche Volkssprache die drei Namen in „Kasper, Melcher, Balzer" mundgerecht machte, war die Erinnerung an den orientalischen Ursprung dieser Namen völlig verwischt. Ihn hat die moderne Sprachforschung erst wieder aufgedeckt. Denn in diesen Namen klingen die Namen uralter orientalischer Fürsten nach. Balthasar insbesondere ist der chaldäische Name Daniels, des jüdischen Propheten, der im Perserreiche zu fürstlichem Ansehen gelangte.

Noch bis tief in das 9. Jahrhundert hinein hat die Legende das Bild der heiligen drei Könige mit immer neuen Zügen ausgestattet, die von der bildenden Kunst begierig aufgegriffen wurden, weil sie danach die Darstellung äußerlich reicher und mannigfaltiger gestalten konnte. So wurden zuletzt die Vertreter der drei Menschenrassen auch die Vertreter der drei Menschenalter. Als der älteste erschien Kaspar, der König von Aethiopien, der als Greis von etwa 60 bis 70 Jahren gedacht und dargestellt ist. Ihm folgte als nächster an Würde und Alter Balthasar, der König von Saba, der das kräftigste Mannesalter vertrat. Als zwanzigjähriger Jüngling erschien Melchior, der König von Arabien.

Diesen Altersunterschied finden wir bereits auf Kunstwerken des 9. Jahrhunderts angedeutet. Von da ab hat sich kein Künstler mehr des Vorteils begeben, in drei verschiedenen Typen die Kraft seiner Charakterisierungskunst zu erproben. Einer der ersten war Stephan Lochner, der Meister des Kölner Dombildes, das in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts gemalt worden ist. Köln ist die klassische Stätte der Verehrung der heiligen drei Könige. Nach altchristlicher Überlieferung waren

sie die ersten Märtyrer unter den Heiden gewesen, die für Christi Lehre starben. Auf wunderbare Weise waren ihre sterblichen Reste nach Konstantinopel und später nach Mailand gekommen, von wo sie Friedrich Barbarossa nach Köln bringen ließ. Diese Reste ruhen in einem kostbaren Schrein, der ebenfalls im Dom aufbewahrt wird.

Es ist bezeichnend für die fromme Sinnesart des Meisters Stephan, daß er seinen drei Königen die Zeichen ihrer Würde, die Kronen, nicht beigegeben hat. Das schien ihm vor dem Throne der Himmelskönigin nicht angemessen. Ihre Kopfbedeckungen halten Männer aus ihrem Gefolge. Anders dachten die Italiener über diesen Punkt des Zeremoniells. Ihre Prachtliebe, die sich an keinem Gegenstand so wie an diesem ausleben konnte, mochte die Kronen nicht missen, zumal da sie in der älteren Zeit der italienischen Malerei nicht durch Farben dargestellt, sondern in Blattgold plastisch aufgelegt wurden. Aber sie fanden einen Ausweg, indem sie die drei Könige ihre Kronen abnehmen und zu Füßen des Königs der Könige niederlegen ließen, — eine Huldigung, die ganz im Sinne der auch dem niedrigsten Italiener angeborenen Gentilezza war. Auf einer der berühmtesten Darstellungen der heiligen drei Könige, auf dem für Santa Maria Novella gemalten Bilde des Florentiners Botticelli (jetzt in den Uffizien zu Florenz), sucht man freilich vergebens nach diesen Kronen. Das hatte aber einen politischen Grund. Denn das Bild war eine Stiftung der Mediceer, die zwar in der Sache, nicht aber in der äußeren Form königliche Gewalt in Florenz übten. Der älteste der drei Könige trägt die Züge des Cosimo von Medici, die beiden anderen die seiner Söhne, des gemordeten Giuliano und des früh verstorbenen Giovanni. Im Vordergrunde links steht der Überlebende, Lorenzo der Prächtige, wohl der Besteller des Bildes. Unter dem frommen Vorwand der Huldigung vor dem neugeborenen Lichte der Welt hat er seinem Geschlecht ein Gedächtnismal errichtet, zugleich ein kulturgeschichtliches Denkmal des damaligen Florenz. Denn alle Männer und Jünglinge, die im Gefolge der drei Könige erscheinen, sind gewiß Bildnisse der Anhänger des mediceischen Hauses.

So volkstümlich war dieses Darstellungsmotiv am Ausgang des 15. Jahrhunderts in Florenz, daß der junge Leonardo da Vinci seinen höchsten Ehrgeiz in der Ausführung eines solchen Bildes finden wollte. Sein Eifer ist aber wie bei vielen großen Unternehmungen seines Lebens auch bei dieser frühzeitig erlahmt. Er hat uns von seinem Bilde nur die Untermalung hinterlassen, die allerdings erkennen läßt, daß das vollendete Bild alle seine Vorgänger an Reichtum der Komposition, sicher auch an Kraft und Größe der Charakteristik weit übertroffen hätte.

Seine Landsleute beuteten fortan das Motiv nur noch von der malerischen Seite aus, indem sie es als Vorwand für die Entfaltung des üppigsten orientalischen Prunkes benutzten. Diesen aus eigener Anschauung kennen zu lernen, bot sich den Malern nirgends so viel Gelegenheit wie in Venedig. Die venezianische Schule hat darin das Erbteil der florentinischen angetreten. Aber ihre Maler sahen nur mit den Augen. Die tiefe Symbolik, die in der Anbetung der drei Könige liegt, das schmerzliche Sehnen des Heidentums, dann der Menschheit überhaupt nach dem Seelenheil, war den deutschen, niederländischen und florentinischen Malern des

15. Jahrhunderts noch vollkommen verständlich, und sie suchten sie in ihren Darstellungen zum Ausdruck zu bringen, wenn sie daneben auch malerische Absichten verfolgten. In Venedig aber gewann diese die Oberhand.

Paul Veronese, der Vollender der venezianischen Malerei, der jedes religiöse Gefühl in Farbenrausch aufgehen ließ, hat für die Anbetung der Könige einen neuen Typus geschaffen, der wieder mehrere Jahrhunderte geherrscht hat. Ihren Höhepunkt hat diese Art der Auffassung in Rubens gefunden, der unmittelbar nach seiner Heimkehr aus Italien seine dort empfangenen Eindrücke in einer Anbetung der Könige zusammenfaßte. Es war ein Gegenstand, so recht nach dem Herzen des Meisters, der in dieser Darstellung seinem Hang zu reichstem Figurenaufwand und zu höchster koloristischer Prachtaufwendung freien Lauf lassen konnte. Er hat ihn mehr als dutzendmal behandelt, mit ganz besonderer Liebe und Sorgfalt in einem Bilde des Antwerpener Museums, das zu den schönsten Werken aus der Zeit seiner künstlerischen Vollendung gehört. Was Rubens an orientalischen Gewändern und Stoffen, an prunkvollen Rüstungen und Waffen aufbieten konnte, hat er in diese Komposition verwebt. Auf dem Antwerpener Bild erscheinen im Troß der Könige auch zwei riesige Kamele, die ihre Häupter neugierig über das bunte Getümmel unter ihnen erheben.

Viel schlichter, aber auch um vieles tiefer hat Albrecht Dürer die Szene in einem 1504 für die Schloßkirche in Wittenberg gemalten Bilde erfaßt, das sich jetzt in der Tribuna der Uffiziengallerie zu Florenz befindet, wo es sich neben den höchsten Meisterwerken der italienischen Kunst behauptet. Niemals hat Dürer etwas Lieblicheres und Anmutigeres geschaffen als diese Verkörperung stillen Mutterglücks in dem Bilde einer einfachen deutschen Bürgersfrau! Wie viele deutsche Künstler ihm auf diesem Wege, in dem Ausdruck tiefen Empfindens und hingebender Frömmigkeit gefolgt sind, — keiner hat den Großmeister der deutschen Kunst erreicht. Auch Karl Gottfried Pfannschmidt nicht, der einst in seinem Bilde für die Domstiftskapelle in Berlin Dürer am nächsten gekommen ist.

An Dürers naiv-realistische Auffassung hat auch Fritz von Uhde angeknüpft, der einzige unter den Künstlern der neueren Zeit, der den Versuch gemacht hat, das uralte Sinnbild der heilsbedürftigen, zum Heiland der Welt drängenden Menschheit, mit modernem Geiste zu erfüllen und damit über die Prägung hinauszugehen, welche die Darstellung der Anbetung der drei Könige durch die klassischen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts erhalten hat.

So tief und unvergänglich ist der schlichte Reiz der biblischen Erzählung von den drei Weisen aus dem Morgenlande, daß er, auch nachdem die höchste Stufe künstlerischer Darstellung erreicht ist, die bildende Kunst zu immer neuer Gestaltung treibt. Maximilian Maulbecker.

Ein Besuch im „Nußbaum“ in Frauenfeld.

Von Reinh. Flachsmann.

Wir reden seit gestern in der Schweiz von Volkshochschulbildung. Laßt uns auch heute davon reden, und zwar indem ich Euch vom Leben und Treiben in der ersten schweizerischen Volkshochschule etwas erzähle.